

川村学園女子大学研究紀要 第26巻 第1号 55頁—75頁 2015年

## 中世絵画史料における歌謡の表現

辻 浩 和\*

### The Expression of Singing in Medieval Painting

Hirokazu TSUJI

#### 要 旨

本稿では絵巻物の詞書・画中詞をもとに歌謡の図像を抽出し、それらに共通する要素として、歌謡は《口を開く》表現で表わされていること、特に今様等を「うたふ」場合には、《口を開く》表現と、打楽器・手拍子などの《楽器》の表現が同時に描き込まれていることを見出した。ごくごく常識的な結論であるが、《口を開く》表現と《楽器》の表現とが併用されている事例全体を見回しても、こうした表現と歌謡との親近性は高いと言える。ただし、《口を開く》表現、《楽器》の表現のいずれも、歌謡に限定されるものではなく、歌謡のコードと言えるほどの限定性は見いだせない。このことは、図像のみから歌謡を特定することの限界を示しており、歌謡図像の特定には詞書や画中詞の分析と、類似表現の集積が欠かせない。

キーワード：絵画史料、芸能、歌謡、今様、乱舞

#### はじめに

日本中世には、多くの歌謡・音芸が行われた。それは催馬楽・風俗・今様・朗詠・早歌・小歌・隆達節・田植歌のごとき狭義の歌謡であり、和讃・伽陀・訓伽陀・教化・御詠歌・声明のごとき仏教歌謡であり、また神楽・白拍子・乱拍子・乱舞のごとき歌舞に付随する歌謡であり、歌舞劇としての能に付随する謡であり、風流などに対するハヤシであった。説教・念仏・読経・平曲・曲舞・説経節などの音芸や、物売りの歌謡まで含めればその種類は実に多様であ

---

\*講師 日本中世史

り、中世は豊かな歌声に満たされていた。

そのため、歌謡の研究はこれまでも多数蓄積されてきた。その成果を概観すれば、学際的な分野であるだけに音楽学・民俗学・歴史学など諸方面からの論究を含み込みつつも、概していえば文学を中心とした研究が盛んになされてきたと言ってよかろう。当然ながらその方法論としては、詞章を中心にした研究が盛んである。

一方で、歌謡を歌謡たらしめる要素は詞章のみではない。それ以外の要素に着目した研究も積み重ねられており、特に今様研究ではこの点に自覚的であるように思われる。その背景としては、今様の流行期が説話などの関連史料が多い時期と重なっており多面的な研究がしやすいこと、今様研究の根本史料である『梁塵秘抄口伝集』巻十に、「声わざの悲しきことは」を始めとして「声」「振」「節」のような音声に関わる言及が多く見受けられること、今様の特徴として「折に合う」ことが重視され替え歌が常態化していたために、研究面でも詞章の変容に注目せざるを得なかったことなどが挙げられよう。今様の諸要素に着目した研究としては、夙に新聞進一氏が今様の「音楽的属性」を「曲節声調」「伴奏楽器」「詠唱形式」に分類して論じ、扇拍子・笏拍子・鼓・笛・笙・箏・篳篥・銅鉦子・和琴・琵琶などが伴奏にもちいられたこと、二人で今様を分けて謡う形式の存在などを指摘している<sup>1</sup>。また菅野扶美「鼓と今様」<sup>2</sup>、同「鼓と傀儡子」<sup>3</sup>は、今様の要素として「詞章」「所作」「曲調」の三つを挙げる。氏によれば、今様二句神歌には和歌と共通の詞型が見られることから詞章は今様の根本的要素ではなく、また今様特有の所作は認められない。したがって今様という名称は音楽面—「曲調」に名づけられたものであるという。氏はまた「伴奏楽器」という要素についても言及しており、今様の伴奏楽器としての鼓が初期史料に見られないことから、初期においては鼓は必ずしも今様に必要なものではなかったこと、鼓を傀儡子が持ち込んだ可能性などを指摘した。そのほか、馬場光子氏は今様の音質が大変高く、それ故に今様を謡う者が「うめきてかしらふ」り、「首を左右にいがませ、または上下して」、「細目あけて首筋引き立てて」謡う必要があったとして、今様の身体性について言及している<sup>4</sup>。さらに沖本幸子氏は今様の「声」について、男性は太く辛びた声でうめき、女性と後白河院は天に澄み上る清らかな声を理想としたことを指摘している<sup>5</sup>。また、宇津木言行「巫女の変容と四句神歌」<sup>6</sup>、同「演劇的対話を構える四句神歌」<sup>7</sup>は一部の今様が演劇的な場で謡われた可能性を示唆したが、これをうけて植木朝子「猿楽と今様」<sup>8</sup>は今様と『新猿楽記』との共通性を指摘し、物真似や「身振り」といった「所作」を伴う今様があった可能性を示している。今様の「所作」については馬場光子氏にも『弁内侍日記』に基づいた指摘がある<sup>9</sup>。このように、今様研究においては、「詞章」以外に「所作」「曲調」「伴奏楽器」「声」といった、非文字的要素に注目が集まっているのである。

さて、非文字的要素、特に「所作」や「伴奏楽器」を考える上で、絵画史料が重要になることは言うまでもない。しかし絵画史料を用いた歌謡研究は多いとは言いがたい。中世歌謡に関しては、近年の小野恭靖『絵の語る歌謡史』<sup>10</sup>が画中詞に見える歌謡詞章の分析を行っており注目されるが、上述の研究動向を踏まえるならば、詞章レベルにとどまらない、謡う行為そのものの絵画的分析についても模索が必要であろうと思われる。

そこで本稿では、歌謡の可視的要素（謡い方・所作・楽器）に着目しながら、歌謡が絵画史料にどのように表現されているか（歌謡のコード）を読み解いてみたい。具体的な方法としては、詞書という文字史料を持つ点に着目し、絵巻物を分析対象とする。まず詞書や画中詞に歌謡を示す語がある箇所を集成し、その図像表現の共通性を探る。その上で、詞書に歌謡の要素がないけれども同様の絵画表現とみられる事例、および歌謡の絵画表現がもつ特徴と位置づけにも論究したい。

## 第一章 歌謡の絵画表現

本章では、詞書・画中詞から歌謡を示す語を抽出し、それに対応する図像の絵画表現について分析を加える。

### 第一節 歌謡を示す語について

まず、歌謡という行為は史料上どういった語によって表わされるのかを、先行研究に基づいて示しておく。

菅野氏によれば、和歌・詩は「うち誦す」と表現される一方、催馬楽・今様には「歌ふ」という表現が用いられる。その際、題名や歌詞の一部によって曲名の提示が行われている<sup>11</sup>。錦仁氏によれば、和歌は「詠む歌」であり、かつ一定の「章曲」を持つ「歌」であったが、今様・催馬楽・風俗などは「うたふ歌」であり、かつ「章曲」を持たない「謡」であって、両者は明確に区別されたという<sup>12</sup>。青柳隆志氏は、高らかに歌い上げる歌謡として発展した朗詠と、素朴な節回しの「吟誦（講頌）」にとどまった和歌披講との違いを論じる中で、『源氏物語』における詩歌の吟誦に相当する動詞を挙げている。それによれば詩歌の吟誦には「うち誦ず」「誦ず」「ひとりごつ」「口ずさぶ」「のたまふ」「聞ゆ」「ながむ」「言ふ」「言くさす」「うそぶく」「恨む」「うち語らふ」「口がたむ」「口なる」「ほのめかす」「わななかす」といった動詞が用いられるが、詩に「誦ず」が用いられる一方、和歌の場合にはすべて「うち誦ず」という形になり、「うち」＝「ちょっと」という軽いニュアンスが加わるという<sup>13</sup>。

以上のような諸研究から、中世においては歌謡一般に用いられる動詞は存在せず、詩歌を詠吟する場合には「誦ず」「口ずさむ」や「詠む」「詠ず」が、催馬楽・今様・風俗などを謡うばあいには「うたふ」が用いられたということが出来よう。次節では、詞書の中にこれらに相当する動詞を探り、対応する図像について検討したい。

## 第二節 詞書に見える歌謡の表現

『春日権現験記絵』巻十三第三段には、出家を願う小童（後の晴雅）が若宮拝殿で出家の許しを請うため今様を謡う場面があり、詞書は「小童、『靈山御山の五葉松』といふ今様を兩三反うたふ」となっている。この詞書に対応するのが、【図版1】に掲げた図像である。春日若宮の拝殿で円座に座った晴雅が、右手に扇を持って膝に置き、左手を口元にもっていつて、顔を仰向け気味にして口を開いている。今様を謡う際に扇拍子を使う例があるので<sup>14</sup>、右手の扇は扇拍子の表現かと思われる。なお、『同』巻十三第六段には天井裏で笏拍子を打ち、女房の声で声を引いて「うたひ」、指声で「誦す」とあるが、図像化はなされていない。『同』巻十六第三段「御音高く朗詠などの様に詠みて」も同様。

『玄奘三蔵絵』巻一第一段では、幼時の玄奘三蔵が熱心に学ぶ様子を、遊びまわるほかの子供との対比によって示している。詞書に「童幼うたひあそべどもまじはることなし」とあり、絵画部分では、階に腰かけた異国風の少年が、笏拍子をもって顔を仰向け気味にし、口を開く様子が描かれる。開口は小さいが、周囲の童と比べると明らかに口を開いている【図版2】。

『法然上人絵伝』巻九第四段「入道相国唱哥」に対応する図像は、右手の笏を左手で受け、小さく開口しているように見える。



【図版1】『春日権現験記絵』巻十三、小松茂美編『続日本の絵巻13 春日権現験記絵 上』（中央公論社）より転載



【図版2】『玄奘三蔵絵』巻一第一段、小松茂美編『続日本の絵巻4 玄奘三蔵絵 上』（中央公論社）より転載

『酒吞童子絵』中巻第六段では、酒宴の場で鬼が立って舞う場面に「御号つい立てうたひける。『みやこ人いかなるあしのまよひにて酒やさかなの餌食とはなる』と二三度まひけり」という詞書がある。対応する図像では酒宴の場で、立って舞う鬼、座って手拍子・扇拍子をとっているらしき鬼が口を開けている。顔は仰向き気味にも見えるが、基本的には前方の頼光一行の方に向けているようである。【図版3】。立って舞う鬼の場合には開口が小さく、第七段

で座っている図像と比較して違いが明瞭とはいえないが、第七段で舞う坂田公時、後ろで扇拍子を打って囃す男性が共に口を開けている事から【図版4】、第六段の鬼も同様に開口している可能性が高いと思う<sup>15</sup>。ちなみに第七段の詞書は「又公時は都に聞えたる舞の上手にてありければ其時心得てすすみ出て申けるは、我等などか御さかな一申さでは候べきと、童子ひかへたるについ立ちて舞ける。『年をふる鬼の岩屋に春のきて風や夜のまにふきはらふらむ』と、二百度心詞も不及まひければ」とされており、第六段で「つい立てうたひける」となっていた部分が、第



【図版3】『酒吞童子絵』中巻第六段  
逸翁美術館編『絵巻大江山酒吞童子・芦引絵の世界』（思文閣出版）から転載



【図版4】『酒吞童子絵』中巻第七段  
逸翁美術館編『絵巻大江山酒吞童子・芦引絵の世界』（思文閣出版）から転載

七段では「つい立ちて舞ける」に変わっている。ただし、絵画表現としてはほぼ同一と言ってよく、両者に明確な差異は見受けられない。両者とも、舞人は扇を開き、口を開け、右脚を膝の高さまで挙げている。「つい立ちて」舞うという言葉は、物云舞の際に頻出する文言であり、物云舞は乱舞の一部として認識されていた<sup>16</sup>。当該場面も、乱舞として描かれている可能性は高いと言えよう。

天理図書館本『源氏物語絵巻』第三段には野外奏楽の場面が描かれるが、その中に「弁君、扇はかなくうちならして『とよらの寺の西なるにや』とうたふ」とあり、弁君が催馬楽「葛城」を謡っている。催馬楽歌謡の図像として注目されるが、残念ながら対応する図像は後ろ向きであり、かつ顔面部分が剥落して見えない。姿勢としては、扇拍子をやや開き、左手を体の後ろについている。頭部はやや後方に傾いており、後ろにもたれて仰向いているように見える。

『華厳宗祖師絵伝』（元暁絵）第二段には元暁が「歌をうたひ琴を〔ひきて〕僧の律儀をわす



【図版5】『元暁絵』第二段，小松茂美編『続日本の絵巻8 華厳宗祖師絵伝（華厳縁起）』（中央公論社）より転載



【図版6】五島美術館本『紫式部日記絵詞』第一段，小松茂美編『日本の絵巻9 紫式部日記絵詞』（中央公論社）より転載



【図版7】日野原家本『紫式部日記絵詞』巻四紙，『日本の絵巻9 紫式部日記絵詞』（中央公論社）より転載

れたるがごとし」とあり，琴を弾きながらうつむいて開口する図像がこれに対応する【図版5】。開口は小さいが，口に赤色を使用している点が前後とは異なっている。

五島美術館本『紫式部日記絵詞』第一段では藤原実成が「『今日のたうとさ』などこゑおかしうたふ」とあり，催馬楽「あな尊」を謡っている。対応する図像では簀子に突っ立ったまま小さく開口しているように見えるが判然としない【図版6】。また，第三段では「大夫，かはらけとりてそなたにいで給へり。ミの山うたひて御あそびさまばかりなれど，いとおもしろし」とあって，藤原齊信による催馬楽「美濃山」の歌謡場面が描かれるが，図像は後姿で，右手に盃を持っているほかに特徴が見当たらない。「かはらけとりて」の部分を経画化したものと思われ，歌謡の表現としては除外すべき図像と考える。なお，同絵巻の日野原家本第四紙は詞書を欠くが，階の前の池で老若の貴族が舟に乗る図像から，『紫式部日記』断簡（寛弘五年五月二十二日）に対応することが明らかである。同日記の当該部分は「若やかなる君達，今様歌うたふ」とあり，図像中で棹を持つ若者が小さく開口するのに対応する。但し楽器は描かれていない【図版7】。同本第五段詞書には催馬楽を「うたふ」とあるが，対応する図像はない。

以上の諸例が「うたふ」事例であるのに対し，『芦引絵』巻一第四段には「うそぶく」例と「唱歌」の例，また『同』第五段には「口ずさむ」例が見えている。前者では侍従の君が「庭に立ちいでてうそぶきありきける」とあるが対応する図像がなく，稚児が「しのびやかにしゃ

「うがうちして引すましたる」の部分のみ琵琶と小さな開口によって示している。後者では、侍従の君が稚児の若君を見初め、垣のすき間から侵入する場面、恥ずかしがって御簾に隠れた稚児に向かって歌を詠みかける。詞書は「侍従、『玉だれのみすしらずとやおもふらむはやくもかけし心なりけり』とくちずさめば」とされている。対応する図像では砌の内、簀子の前に立つ侍従の君が、庇の間から御簾を押し開けて顔を覗かせる稚児の方、すなわちやや上方に顔を向け、口を小さく開けている。後姿なので手は殆ど見えないが、何らかの所作をしているようには読み取れない。異時同図法で描かれる直前の場面を参照する限り、物を持っている可能性もないだろう。これまで見てきた「うたふ」の絵画表現が、多く扇や笏拍子、手拍子などの打楽器・所作を伴い、また口を比較的是っきりと開けていたのに比べると、特徴のない表現に思えるが、前節で見たように、中世においては詩歌の歌謡と今様・催馬楽の歌謡の間に明確な差異があるとされており、また詩歌の中でも和歌の詠吟は軽いニュアンスを伴うものであった。和歌を「口ずさむ」行為の表現としては、ごく小さな開口を示すのみでよいと考えられたものであろう。

『法然上人絵伝』巻九第二段「経衆外に候して伽陀を誦す。正面の明障子を開けられて法皇伽陀を誦しますに」では、写真では不明確ながら経衆・後白河院ともに小さく開口しているように見える。

以上が、詞書からうかがえる歌謡の絵画表現である。管見の狭さを考慮しても、意外なほどに数が少ないが、おおよその共通点は見いだせる。即ち、歌謡の絵画表現に共通するのは《口を開く》という一点のみであり、「うたふ」場合にはさらに扇拍子や笏拍子、手拍子などの打楽器・所作が描かれる場合が多い。

### 第三節 画中詞に見える歌謡の表現

「はじめに」で既に述べた通り、小野恭靖『絵の語る歌謡史』は中世物語絵巻に見える画中詞に、歌謡詞章との共通性を見出している。ただし論の主眼はあくまで画中詞に置かれており、絵画表現に関する分析は殆ど見られない。そこで本節では、小野氏の論考に導かれつつ、画中詞に見える歌謡の絵画表現について概観し、前節の分析と比較してみたい。

『天狗草紙』三井寺巻A第四段は、放下僧の史料として著名な場面である。異本として『魔仏一如絵詞』があるが、ここでは前者によって見ていく。詞書には「放下の禪師と号して髪をそらずして烏帽子をき、坐禅の床を忘れて南北のちまたに佐々良すり工夫の窓をいでて東西の路に狂言す」とあり、自然居士・朝露・蓑虫・電光の四人が描かれる。電光は杖を持ち、後ろを振り返って立っているのみだが、自然居士・朝露・蓑虫の三人はいずれも芸能の所作を行っ



【図版8】『天狗草紙』三井寺巻A第四段，小松茂美編『続日本の絵巻26 土蜘蛛草紙・天狗草紙・大江山絵詞』（中央公論社）より転載



【図版9】『天狗草紙』三井寺巻A第五段，小松茂美編『続日本の絵巻26 土蜘蛛草紙・天狗草紙・大江山絵詞』（中央公論社）より転載

ている【図版8】。自然居士は建物内部で両手に摺りざさらを持って立ち，右脚を折ってかかとが左足の膝下までくるようにしている。顔は左の方に向け，口を小さく開いている。小野氏によれば，画中詞「ささぬものをやまきのとをなどまつひとのこざるらむ」は、『閑吟集』二五四番歌と関わる歌謡であるという。蓑虫は地下で同じく両手に擦りざさらを持って舞い，左脚を自然居士と同様に曲げているようである。顔は左上方を仰いでおり，口を大きく開けている。画中詞「朝露よりはかなくみゆる電光はみのむしやうをばしるやしらずや」については小野氏にも言及がなく，未詳である。朝露は右脚を曲げた状態で，腰鼓の撥を高く投げあげている。顔は仰向き，口が大きく開いている。画中詞はない。

また，同絵巻の第五段では，詞書に「天狗どもしおおせらたる心地してここかしこにゆぎょうし興宴しけるに」とあり，天狗の酒宴が描かれる【図版9】。山伏姿・僧形の天狗が二人立って舞い，山伏姿の方は右脚を高く挙げて体を傾けながら，俯き気味に口を開けているように見える。画中詞に「おそろしきものはよな，尊勝陀羅尼大仏頂火界の真言慈救咒おこないふるす，不動尊ところさびのふる剣，あかきのつかのこしがたな，穢多がきもきりまでもおそろしくぞおほゆる―」とある。僧形の方は左脚を挙げているが，紙らしきもので隠されて口元が見えない。顔はまっすぐ前を見ている。画中詞に「おもしろきものはれ，はたゝがみ，いなづま，にわかぜうまう，つじかぜ，やぶれたる御



ぐわんじ、人はなれのふるだう、からつたおほきおほすぎ、すゞしくぞおほゆる」とある。小野氏によればこの二首は物尽くしの形式をとっており、「今様雑芸歌謡の系譜を引きつつ、放下の謡い物の性格をも併せ持った歌謡」と見られるという。周囲で見物する天狗たちは口を開けており、2匹は両手を叩いているように見えるが、画中詞によれば「いふたりへ」「あざりへ」とあるので、これは謡い囃しているのではなく、感嘆を口にし、声援を送っている情景と考えられる。

『是害房絵』では、天狗たちが是害房を運ぶ場面で、曼殊院本七首、慶應義塾図書館蔵本二十二首の歌謡が画中詞として書き込まれている。小野氏によれば、「即興的かつ寄物的性格を持つ歌謡群」であるという。ただ、天狗たちの図像は口を開けている者と閉じている者がおり、動作としても走っていたり担架を担いでいたりするのみで、歌謡の絵画表現と見るのは難しいように思われる。

『藤の衣物語絵巻』は、詞書が鎌倉時代、絵画部分は南北朝～室町中期に成立したとされ、扱いに注意の必要な絵巻と言える。詞書と絵画の関係についてはいくつかのパターンがあり、かなり複雑であることが示唆されているが、未だ明らかにはなっていない<sup>17</sup>。第一段は貴族の一行が遊女の長者の宿を訪れる場面である。詞書には「つゞみなどはうちやりて、らうえいし、いまやうなどうたひすさぶ」とある。画中詞には「長者」の台詞「君をはじめて、や、みる時は、や」、また「きくじゅごぜん」の台詞「千世もへぬべしや」があり、これは『平家物語』『祇王』に見える今様と同一とみなされる。この部分の絵画表現としては、きくじゅ御前が膝の傍に鼓を置いているが打っている様子はなく、また顔は引目鉤鼻の上に髪が顔にかかっている判然としないが、口を大きく開けているようには見えない【図版10】。

同絵巻第二段では、めいじゅという遊女が、開いた門の内側に衣を押さえて立っており、画中詞に「恋しからうをりはゝ、かどにたてもみるべきにゝ、わからかいたるゑんの、木のえだのさいたるしげさよ」と書かれている。小野氏によれば「はゝ」「にゝ」というのは音をのばすことの表現であり、五節間郢曲や物云舞と関係する歌謡であるという。さらに同段にはかうじゅとまんじゅが「かた山のくずの葉は、風にもまれたり」「わらうらもまれたり、恋にもまれたり」という田植草紙系歌謡を謡い合っている。かうじゅは後ろ向きで箏を弾いてい



【図版10】『藤の衣物語絵巻』第一段。伊東祐子『藤の衣物語絵巻（遊女物語絵巻）影印・翻刻・研究』（笠間書院）より転載

るが、これは歌謡に伴うものというよりも、別の画中詞に見える箏曲「さうふれん（想夫恋）」と関わるものだろう。まんじゅは右袖を顎のあたりに持ってきて画面右手を見ている。まんじゅの口は点で表わされており、殆ど見えない。

同絵巻第三段では姥の画中詞に歌謡らしき文言が書きこまれているが、姥は座って糸を繰りながら口を結んだ姿に描かれている。またふくじゅの画中詞も小野氏によって歌謡と認定されているが、こちらは座って膝前の鼓を左手で押さえ、右手で打っている。顔は引目鉤鼻で口は点で表わされる。

同絵巻第五段では、ふくじゅに「ほゝう―、心からうきたるふねに、や、のりそめて、夜な―浪にぬれぬ日ぞなき、や―」という画中詞が付いており、「ほゝう―」「や」といった合いの手から、『後撰集』の小野小町詠を歌謡仕立てにしたものと思われる。絵画表現としては、御簾の向こうでふくじゅが鼓を打っており、口は通常の引目鉤鼻である。

『藤袋の草子』第三図では、畑を耕す猿の近くに「かた山のくずのは風にもまれたり、わらうらも、もまれたり、恋にもまれたり」という画中詞がある。先述の通り、これは田植草紙系歌謡の類歌であり、「主人公の猿が、いまだ見ぬ翁の娘を娶ることを歌ったもの」である。しかし、絵画表現としては、猿は口を閉じて鋤をふるっているのみであり、歌謡らしさはうかがえない。

また『同』第七図では、酒宴で舞う猿に「けだ物の、その中に、さるこそすぐれたりけれ（後略）」という長い画中詞が付いている。小野氏はこれを歌謡と見て、「猿曳の芸能の歌謡」と推測している。当否について判断する材料を持たないが、猿は右手に扇を開き、左腕を開いて、右脚を挙げている。やや俯き気味で、口は開いているようである。

#### 第四節 小括

以上、詞書と画中詞から、歌謡と認められる図像の分析を行ってきた。詞書の場合、歌謡は《口を開く》というコードで表現されており、今様等を「うたふ」場合には、《口を開く》表現と、打楽器・手拍子など《楽器》の表現が同時に描き込まれていることがわかった。こうした特徴は画中詞の場合にも一定程度当てはまるが、画中詞の場合には、より静的な表現で、あるいは別の動作をしている描写で歌謡の歌詞が描き込まれているケースが多く、口を閉じている描写が複数見られた。その理由についてはよくわからないが、『是害房絵』や『藤袋の草子』の場合には、謡う行為や情景を描く事よりも、歌詞の内容を読み解かせることに重点があるのではなかろうか。

## 第二章 《口を開く》表現の位相

前章で歌謡の表現として《口を開く》表現を見出したが、これは歌謡に特有の表現ではない。絵巻物には《口を開く》表現が多数見出される。そこで本章では、様々な《口を開く》表現のうち、詞書から内容が特定可能なものを抽出し、《口を開く》表現が指し示すものを探してみたい。その上で詞書がない事例についても確認する。

### 第一節 《口を開く》表現と詞書

#### (一) 叫ぶ

『玄奘三蔵絵』巻二第二段十紙では、玄奘の膝の辺りに矢が刺さっており、玄奘は目を閉じて両掌を開き、顔を仰向けて口を大きく開けている。この場面に対応する詞書は「箭一きたりてひざにあたんとす。またかさねていければ、こゑをあげて・・・さけびたまへば」という箇所であり、玄奘は声をあげて叫んでいることがわかる。

#### (二) 会話・問答

『春日権現験記絵』巻第五第五段第十一紙では、黄衣神人が地下に直立し、建物の内側に向いて口を開いている。建物の内部では異形の僧が走っている。これに対応する詞書は「使『春日のやしろより』とこたふ。此声を聞て僧かほの色変じてにげさりぬ」であるから、黄衣神人は春日社の使であり、「声」を出して誰何に答えている場面である。

『法然上人絵伝（四十八巻伝）』巻四第三段十紙では、簀子敷にいる稚児が、右上方にいる法然の方を向いて口を開けている。詞書によれば「明障子を開けて内へ請じ入れ奉りて対面し」とあるので、稚児は法然を請じ入れているのであろう。

春浦院本『福富草紙』下巻十八紙と、クリーブランド美術館本『福富草紙』の同場面では、二人の琵琶法師が杖を突き、それぞれ相手のいる方向を向いて口を開ける。画中詞に「なにわらふぞ」「かうしきしとねが妻をわらふとぞ聞く」とあるので、二人は明らかに会話をしている。向かい合ってお互いが口を開いている場合には、会話の表現である可能性が高いと言えよう。文化庁本『病草紙』「赤鼻の父子」第二紙や、『石山寺縁起』巻第四第三段第十八紙で向かい合う僧たち、『一遍上人絵伝』巻第七第一段で向かい合う非人たちなど、その例は極めて多い。

天理図書館本『源氏物語絵巻』第三段第十六～十七紙では、僧都が、琴を弾く源氏の君の方を向いて口を開けている。座っており、手には数珠を持っている。「僧都、きんを身づからもてまいりて、『是、只御てひとつあそばして、おなじくは山の鳥もおどろかし侍らん』とせち

にきこえ給へば」という詞書と対応し、「せちにきこえ」ている様子を表わしているのだろう。

### (三) 指図・掛け声

『芦引絵』巻四第五段二十九紙では黒い甲冑を身に付けた男が扇を前方に突き出し、口を開けている。詞書では「来鑑，黒皮緘の鎧兜に目結の鎧直垂着て三尺余りの太刀佩きたりける，究竟の古強盜共を召し使ひければ」とあるので，男は総大将来鑑で，配下を召使っている，すなわち指図を与えている場面と考えられる。類似の表現として、『彦火々出見尊絵巻』巻六第一段六紙で船首に立つ男が団扇に行く先に向け，顔を後方の船員たちに向けながら口を開ける図像，『後三年合戦絵詞』上巻第二段第十一紙の戦場面で男が右手の扇をかざして口を開けている図像，『鳥獣人物戯画』甲巻第七紙で弓を持った兎が後方の運び手たちに向かって口を開き扇をかざす図像，などを挙げることが出来る。いずれも指揮を執り指図を行っているものとみてよいだろう。

複数の人々に向かい合い扇を振る図像として、『石山寺縁起』巻一第三段第十五～十六紙や『鳥獣人物戯画』丁巻第十～十二紙などの木材運搬場面が挙げられる。いずれも木材の上に立つ男は扇を開いて口を開けており，また木材を引く男たちにも口を開いている者が多い。この場合は指図というよりも，木遣りに伴う掛け声を表現していると思倣しうる。これらには対応する詞書がないので，木遣り歌を謡っているのかどうかは不明である。

### (四) 指示

指図と似ているが，扇ではなく指で以って特定方向を指し示す図像が多く見られる。例えば，『春日権現験記絵』巻第四第六段第十三紙，夢の中で僧が藤原実定に参内を促す場面では，邸内に入ってきた僧が後ろの方を指差して口を開けており，「一人の僧来てたゞ今陣に参せさせ給べしと申」という表現から，方向を指し示しながら「申」している表現だと判明する。『同』巻第三第三段第六紙では文書を持った男が右手を文書ごと前方に向けており，前方の男に方角を指示している様子である。『石山寺縁起』巻一第三段第十六紙でのこぎりを後方に向けながら同輩と向き合って口を開ける男性も，何事かを指し示しているのであろう。

方向ではなく，人や物を指さして口を開けている場合，その人・物への論評を口に行っていると考えられる。春浦院本『福富草紙』下巻十六紙（クリーブランド美術館本も参照）では，路上で福富の妻に嘯みつかれる秀武を見物する笠の男が，秀武を指差し，口を開く。画中詞には「ふとね（福（富）刀祢か）の妻のする事も理なり」とあるので，男は指をさして論評しているのである。『芦引絵』巻五第一段七紙，得業が後妻を追い出す場面で，傍らの男を見ながら，腕を後妻の方に突き出し口を開ける髭の男も，「聞き及ぶ道俗男女，門の前，市を成して見物しけるが，各々爪弾きをしつつ憎み誹らぬ者はなかりけり」とあるように，後妻を「誹」って

いるのだと思われる。『春日権現験記絵』巻第六第二段第五紙で中納言平親宗の邸内を指差す春日神人たちや、『同』巻第九第三段第六紙で罪人を指差して口を開く鬼、久保惣記念美術館本『駒競行幸絵巻』第三紙で左隣の男の方を向きながら口を開け、指を駒競の方に向けている男なども、同様に指示対象への論評を口に行っている場面であろう。こうした指示の図像は枚挙に暇がない。

#### (五) 読経

『春日権現験記絵』巻第九第三段第七紙には、僧が両手に經典をもち、顔を仰向けて大きく口を開ける図像がある。これは僧が「あさゆふ法華経を読誦して先妣の菩提をとぶらひければ」に対応する図像なので、法華経の「読誦」が《口を開く》表現で示されていると考えられる。『石山寺縁起』巻第四第四段第二十五紙「門弟五人を召し具して凝華舎にまいりて孔雀経を転読し侍けるに」の場面も同様である。經典の読誦や転読は基本的に《口を開く》表現で示されるのであろう。ただし、『春日権現験記絵』巻第十一第一段第二紙で僧が閻魔に呼ばれて「法華経をよむ」場面では、僧は口を閉じているように見える。

さて、関連する図像として『鳥獣人物戯画』甲巻第二十一紙、『同』丁巻第五紙では、本尊の前に座った僧が、口を開けている場面が描かれる。いずれの場合も口から線が出ており、丁巻の方では線が本尊（仏画）におつかつて反射している。口から出る線が何を示しているのかは明確でないが、その状況や、次に述べる託宣の事例などから、筆者は読経の声を表わしたものと考えている<sup>18</sup>。なお、読経は10世紀以降、音芸としても享受されるが、そうした芸能性を示す事例は管見に入らなかった。

#### (六) 祈り・託宣

『春日権現験記絵』第三巻第五段第十紙には、信経が忠実の御悩回復を春日明神に祈る場面があり、信経は両手を合わせ、腰を前屈させて、目を閉じ、口を開ける。詞書では「やがて南にむかひて手をすりて『…』と涙をながしていのり申せば、こゑにしたがひてたちどころに本にふくし給ぬ」とあるので、口を開いているのは「いのり申」「こゑ」の表現である可能性が高い。合掌して口を開く図像は『法然上人絵伝（四十八巻伝）』巻八第六段二十一紙、『粉河寺縁起』第五段三十五紙、『鳥獣人物戯画』甲巻第二十紙など多く見られる。

『春日権現験記絵』巻第十一第二段第四紙の、験者が春日大明神の託宣を祈る場面では、験者がまっすぐ前を見て口を開ける<sup>19</sup>。その視線の先には霊媒らしき男が膝を抱え、顔を仰向け、目を閉じ、口を開けている。口からは気体のような線が出ている。詞書に「有験の僧を請たりけるに、ほどなく影向せさせ給て『五ヶ年ありて本寺に帰住すべし』と仰らる。御託宣のやう随喜涙をさへがたし」とあるので、この線は「御託宣」の声を示していると見てよいのではな

いか。

『春日権現験記絵』巻第十五第四紙で、巫女が漆塗りの台を前にして、左肩に乗せた鼓を打ちながら、顔をまっすぐに保ち口を開ける。眉を下げ、目は閉じているようである。詞書に「みこをよびて大明神ををろしたてまつりければ」とあるのでこれも託宣の情景だろう。『年中行事絵巻』巻第三第五紙で神社内の小屋に座る女性が、漆塗りの台を前にして、左肩に乗せた鼓を打っているのも、情景としては酷似しており、巫女による託宣の可能性が高い。

口から出る線が声を表わすとするならば、蛙と猿の験競べとされる『鳥獣人物戯画』丙巻第十八紙、僧と山臥の験競べとされる『同』丁巻第二～三紙の図像も理解しやすいように思われる。蛙や猿、僧や山臥は祈りの言葉によって、中間にあるモノたちを動かそうと試みているのであろう。

#### (七) 念仏

『法然上人絵伝（四十八巻伝）』巻四十四第三段十一紙では、仏前に立つ僧たちのうち、こちらを向いている三人が仰向いて口を開けている。詞書に「長楽寺の来迎房にして最後の別時とて七日の如法念仏を勤められけるに」とあるので、口を開けているのは念仏の表現であると見られる。同絵巻には他に、巻三十三第一段五紙、安楽坊が合掌し、前を向いて小さく口を開けながら「高声念仏数百反」を唱える場面、巻三十六第三段十紙、「恒例の引声の念仏」を行う僧三人が前方を向いて口を開ける場面などが描かれている。なお、念仏は音芸としても享受され、引声の念仏のように歌謡に近いものもあるが、これらの図像からはそうした念仏に特別の表現が用いられているようには思われない。一方、『同』巻四十八第一段四紙「つねには四十八人の能声をとゝのへて一日七日の念仏を勤行す」などのように明らかに音芸を伴う場合にも開口せずに描かれている例がある。同絵巻に列挙される往生伝の「高声念仏」も図像表現はまちまちである。

#### (八) 驚く

『弘法大師行状絵詞』巻五第五段第二十五紙では、大師の奇跡を目にした公卿が二人、手を開きながら口を開いている。「万人手をうちてをどろき感ぜずといふ事なし」という詞書から、これは驚きの表現である。『石山寺縁起』巻七第二段第十～十一紙浜に打ち上げられた女性を「見る人不思議の思ひをなして事の故を問ふに」とある場面、『弘法大師行状絵詞』巻七第三段落第十九紙、地中から宝剣が出てきたのを僧が目撃する場面なども両手を開き、口を開けて描かれる。『春日権現験記絵』巻十四第一段第二紙、僧が火事を発見し「驚てこれをけたむ」とする場面は、両手を前に突き出し、口を開けている。

(九) 喜ぶ・嘆く

先述の安楽坊処刑の場面では、川向うで安楽坊の方に顔を向け、仰向いて口を開ける僧がいる。「見物の諸人、随喜の涙を流し、念仏に帰する人多かりけり」とあるので、「随喜」の表現と見てよいだろう。『伴大納言絵詞』中巻第一段第六～七紙、源信の赦免が伝えられ、女房たちが喜ぶ場面では、両手を顔の上で打ち合わせ、上方を仰いで目を閉じ、口を開ける女房がいる。黒田日出男『謎解き伴大納言絵巻』（小学館、2002）によれば、手を打つのは感情が高まった時のしぐさであり、本図像は女房が喜んでいる姿と解釈できるという。感情の発露という点では、『鳥獣人物戯画』甲巻第十七～十八紙で相撲に勝った蛙が仁王立ちのまま口を開け、口から気体様の線を吐いているのも歓喜の表現と見てよいだろう。

逆に悲しみの表現においても、口を開ける表現が多く見られる。『弘法大師行状絵詞』巻第四第五段第十六紙、恵果和尚の臨終に際して僧俗が歎く場面では、地下の俗人が片膝を抱えて口を開けている。詞書に「彼は五十二類血涙を流して憑拠の主を失ふ事を嘆き、是は一人万民肝胆を割きて護持の力絶えぬ事を悲しむ」とあるのに対応するのだろう。『玄奘三蔵絵』巻四第六段二十四紙で「船のうちの諸人我も我もと『御身にかはらむ』といふ」場面では、跪き、手を挙げ、眉を下げて口を開ける僧がいる。『法然上人絵伝（四十八巻伝）』巻四十五第一段六紙、『春日権現験記絵』巻第九第三段第六紙にも、人の死に際して同様のしぐさが観察される。『伴大納言絵詞』下巻第二段第十一紙、伴大納言が罪に問われたことを知った女房たちが嘆き悲しむ場面で同様の姿態を示す女房は、黒田前掲書によって「声をあげて泣いているように描かれている」と評されている。

(十) 逃げる・追い払う

絵巻物では、逃げる者、手に棒などを持って追う者のそれぞれが口を開けている事例が散見される。『一遍上人絵伝』巻第五第五段第十紙「小舎人をもて時衆を打擲して」、『法然上人絵伝（四十八巻伝）』巻四十二第二段六紙「（六波羅が）武威を振るひければ、使者退散して」など、詞書では武力行使が強調される傾向にあり、その際の声の有無は問題にされていない。ただ、『布衣記』<sup>20</sup>に、滝口が「『問籍の先の見参』といふ也。是は見物の人を払ひのけたる詞なり。内裏にても、本家にても、門前出入時も、見物衆せきあひ候時可申詞なり」とあるように、人を追う際には何らかの声を発していたはずである。『玄奘三蔵絵』巻二第三段で玄奘が悪鬼に遇う場面では「この経を誦したまへば、こゑをあげてみなちりうせぬ」とあり、誦経する玄奘と逃げる鬼は口を開けて描かれる。鬼の中には、口から気体様の線が出ている者もあり、声の表現と思われる。

(十一) 小括

このように見てくると、《口を開く》表現の多くは、声を出す行為に伴って用いられていることがわかる。驚き・喜び・嘆きの場合、声の有無は明確でないが、驚きの声や嘆声と見ることができるとはではないか。

## 第二節 その他の《口を開く》表現

本節では、詞書がない《口を開く》表現について考察する。前節で見出した、声を出す行為との関係は、他の事例においても言えるであろうか。

(一) あくび

あくびは、仰向いて大きく口を開き、両手を開くしぐさ、あるいは片方の腕を掻くしぐさによって表現されることが多い。その際に口から気体のような線が出ていることがあるが<sup>21</sup>、あくびが吸気主体であることを思えば、これもやはり声の表現とみなすべきだと考える。

(二) 騒ぐ

萬野美術館本『西行物語絵巻』第一段第一紙では、暴れる馬を追いかける土器づくりが、両手を前に突き出しながら顔を仰向け、口を開ける。藤原良章氏によれば、この場面の土器づくりは喧噪のイメージで描かれており、第内の静寂と対照されているという<sup>22</sup>。第一章第二節で見た『玄奘三蔵絵』巻一第一段でも、勉強に励む玄奘と対比されるのはうたひあそぶ童幼たちであった。とするならば、馬を追いかける土器づくりが口を開けているのは、声を発していると考えてもよいのではないか。この場面では他に門松を運ぶ男や、ござと思しき盲目女性、また鉦叩きの男性なども口を開けており、全体として音声に満ちた空間が描かれているらしい。この点が認められるならば、絵巻物で暴れ牛や暴走車を追いかける人物はたいてい口を開けて描かれるから<sup>23</sup>、これも声を発して制止を図っていると見られる。

(三) 小括

このように、詞書のない場合でも、《口を開く》表現は声を出していると考えて矛盾しない。とするならば、歌謡の表現が《口を開く》のもまた、発声を示しているのであって、歌謡独自の表現とは言えそうにない。第一章の考察から、《口を開く》表現と《楽器》との併用は歌謡に多く用いられると見ることは可能だが、本章第一節で見たように、託宣の巫女が鼓を打っている例があるので、口を開けて楽器を奏するのを歌謡の表現に限定しきってしまうことは難しいだろう。こうしたコードとしての限定性の弱さによって、歌謡の絵画表現は「うたふ」という詞書や歌詞の画中詞を必要とするのではなかろうか。



### 第三章 《口を開く》表現と《楽器》

本章では、《口を開く》表現と《楽器》との併用事例について見ていく。

#### 第一節 詞書のある事例

##### (一) 乱舞・ハヤシ

『芦引絵』巻二第六段四十一～四十二紙には、左足を右膝の辺りまで挙げて、右手に扇をかざし、体をひねって上を見上げる僧が描かれる。「或る時は管弦・哥合の情けある遊びをして各々心ざしの深き事を述べ、或る時は乱舞・延年の興ある技を尽くして面々に感の切なる色を表はしける程に」とあるので、これは「乱舞・延年」の舞と見られる。簀子敷では、口を開けて鼓を打つ僧、扇拍子を打つ後ろ向きの僧が描かれる。鼓の僧は舞手の僧の方を見ており、舞を囃している可能性が高い。沖本幸子氏によれば、乱舞は万歳楽・白拍子・乱拍子などによって舞われる即興的な舞の事で、周りの者が鼓・笏拍子などを打ちつつ短い歌謡（和歌形式の乱拍子など）で囃すと、舞手がそれに応えて今様等の歌詞を謡い替えたり、創作したりしながら舞ったものだという<sup>24</sup>。『弁内侍日記』宝治三年十一月十九日条では「内大臣〈三条殿御子〉いかにはやし奉れどもうるはしくも立ち給はざりしに、右兵衛督〈有賢〉『白鷺こそしらはへのぞくなれ』と拍子をあげてはやしたりしかば、差扇して立ち給ひたりし」と書かれており、舞手は囃子にに応じて立ち、扇を指して舞うものらしい。当該図像はそうした乱舞の芸態によく合致していると言えよう。また、『絵師草紙』第一段五・六紙には、左足を右膝の辺りまで挙げ、袖をかざして舞う男が描かれる。男は左手に折敷を持っているように見えるが、これは扇の代わりであろうか。詞書に「うとからぬ輩と賀酒をのみけるが、はやゑいぬれば、乱舞一声におよぶまに」とあるので、これもまた乱舞の情景であろう。右下には、座ったまま手を叩いているらしき男二人が口を開けており、手拍子での囃しに相当すると思われる。第一章第一節で見た『酒吞童子』の2例はそれぞれ「うたひける」「舞ける」との詞書が付いており、乱舞の合間に舞われる物云舞と関連するのではないかと推測したが、こちらの2例も舞手・囃し手がともに口を開けているのであり、両者ともに歌謡をしていると見てよいであろう。同様の図像は、『年中行事絵巻』巻十二第二十三～二十四紙や、『鳥獣人物戯画』丁巻第十八紙にも見ることができる。

ハヤシに関しては、『鳥獣人物戯画』丁巻第一紙で侏儒の芸を囃す鼓の男性、『鳥獣人物戯画』丙巻第十四～十五紙で山車らしき車を走らせる動物たち（特に鼓・鉦・笏拍子を持った蛙・猿・兎）が口を開いて描かれている。

また、田楽やヤスライ花、「渡物」の図像では、鼓の奏者が口を開けて描かれることが多い<sup>25</sup>。ヤスライ花は詞章を持つが、田楽に歌謡が付属していたという史料は管見に入らないので、唯しか、あるいは鼓を打つ際の掛け声を示しているかと思われる。

## (二) 声明

『玄奘三蔵絵』巻五第六段二十紙・二十二紙「二百余人の僧侶、一千余人の壇越、幡・蓋・華香をささげて圍繞して那爛陀寺へいれたてまつる」、『同』巻八第三段十四・十五紙「珍膳をそなへ、楽をなし、花をちらして供養をなす」、『同』巻十二第四段十四紙「みやこのうちの僧尼をよび士庶ともに濱葬の儀をいたす」では、鉦・饒・散華・錫杖の僧たちが口を開けて描かれている。散華・錫杖が含まれることから、これらは声明の可能性があろう。

なお、『石山寺縁起』巻一第四段「衆僧梵唄のこゑをとゝのへ、児童舞曲の袖をひるがへす」では童舞が描かれる一方で衆僧は雑談し合っている。『弘法大師行状絵詞』巻十一第一段「梵讃空に和し音楽地を震へり」では衆僧の口が閉じて描かれる。

## 第二節 詞書のない事例

### (一) 今様か

『餓鬼草紙』河本家本第一段には、遊宴の男女が描かれており、画面右側で鼓を打つ女性と、笏拍子を打つ男性が共に仰向いて口を開けている。その表情は【図版 1】で今様を謡う童と酷似している。当該図像については別稿を用意しているが、『正法念處經』卷第十七（餓鬼品之二）の欲色餓鬼を絵画化したものであり、当時貴族女性が謡う例は極めて限定される<sup>26</sup> ことなどから、この女性は遊女・傀儡子の可能性が高いと見られる。そうだとすれば、ここで男女が口を開いているのは、今様ないし朗詠を謡っている事の表現とみてよいだろう。従来遊女・傀儡子とされている図像には、やはり鼓を持って口を開く場面が多い。『一遍上人絵伝』巻四第一段第二紙の「酒宴」場面で酒宴の場に侍る女性は遊女と見られているが、床に置いた鼓を打ちながら、俯きがちに口を開ける。左側の男は扇拍子をとっているが、口は閉じたままである。縁側で鼓を持つ男性は口元不明である。『扇面古写經』法華經卷七扇四では、鼓を持つ女性ではなく、その前で扇を持つ男性が目をつぶり、眉根を寄せて口を開ける。その苦しい表情を、今様の謡い方として指摘されている『狭衣物語』巻三上「細目あけて首筋引きたてて、折れかへり折れかへり引く側顔」、『文机談』「ちとうめきてかしらふらぬ人はなかりけり」などの様子と比べ合わせると、よく合致するように思われる。

(二) 神楽

『年中行事絵巻』巻十二第二十二紙では、今宮社の前で神楽を舞う女性の周りに、六人の女性が座って伴奏している。左側奥の女性は右手に扇、左手に棒のようなものを持って口を開けている。左側手前の女性は、顔を仰向け口を開けているらしい。手元はよく見えないが何かを持っているようである。神楽歌を女性が謡っている例と見られる。

(三) 踊念仏

『天狗草紙』三井寺巻第四段第十七～十八紙では、時衆の踊り念仏が批判的に描かれる。鉦を叩くもの、合掌するものいずれも、ほとんどの者が口を開けている。顔は仰向いている者、前を向いている者、俯いている者がほぼ同数いる。詞書に「念仏する時は頭をふり肩をゆりておどる事野馬のごとし。さはがしき事山猿にことならず」とあるように、この場面は騒がしいものとして描かれており、また画中詞「なまいろはい―や」「やろはい―」「ろはいや―」などからも、《口を開く》表現は念仏の発声を示していると言えよう。『一遍上人絵伝』巻第四第五段第十二紙、巻第五第三段第六紙、巻第六第三段第七紙、巻第七第一段、巻第七第三段、巻第九第一段第三紙、巻第十一第一段第四紙など、転経念仏・踊念仏の場合にはいずれも一定数の時衆が口を開いて描かれる。但し、どのような調子で念仏が唱えられたのかは不明である。『元亨釈書』巻二十九音芸志七には、鎌倉時代末、念仏の徒が宴会に交じり盲人や遊女と互いに歌唱する様が述べられるが、男女ともに鏡・磬を打ち跳躍をなす輩はそれとは別に書かれている。

(四) 雑芸能

『慕婦絵詞』巻五第二段十紙には、路上で、笠をかぶった男が左手に杖を持ち、右手で鉦を叩きながら、顔を仰向け口を開ける様子が描かれる。第二章第二節(二)で既に述べた通り、この場面は路地の騒擾を表現しているので、男は単に鉦をたたいていると見るよりも、何かしらの言葉を発している可能性の方が高いだろう。問題はこの男の素性である。男の装束は俗人のものであり、法師姿の鉦叩きと同一視するには聊か問題がある。ひとまず今後の課題としたい。

曹源寺本『餓鬼草紙』第二段第五紙には頬かむりをした僧が右手に撥、左手に釣り鐘状の茶色い物体(鉢か鐘か)を持って、上を向き口を大きく開ける。目は白目である。僧の横にいる男性は目を閉じ、両手を向い合せて叩いているようであり、やはり口を開けている。二人の前には蓆が敷かれ、雑多な物体が載せられている。この僧の素性もよくわからないが、後の鉢叩きにつながる雑芸能者の一種であろうか。

『玄奘三蔵絵』巻十二第四段十六紙では、玄奘の葬送に際しての無遮会に集まった病人・非

人のうち、奇妙な帽子をかぶり太鼓を首から下げた男が、顔を仰向け口を開ける。異国の芸能者として空想されたものであろうが、太鼓をたたく際の描写としては日本の芸能をイメージしていたはずである。

### 第三節 小括

以上、歌謡を示す語句の有無にこだわらず、《口を開く》表現と《楽器》の表現とが併用されている事例を見てきたが、いずれも芸能と関わっており、さらに歌謡に隣接する芸態を持っているということは言えそうである。

## 終章 まとめと課題

以上、本稿では絵巻物の詞書・画中詞をもとに歌謡の図像を抽出し、それらに共通する要素として、歌謡は《口を開く》表現で表わされていること、特に今様等を「うたふ」場合には、《口を開く》表現と、打楽器・手拍子などの《楽器》の表現が同時に描き込まれている場合が多いことを見出した。ごくごく常識的な結論であるが、《口を開く》表現と《楽器》の表現とが併用されている事例全体を見回しても、こうした表現と歌謡との親近性は高いと言える。ただし、《口を開く》表現、《楽器》の表現のいずれも、歌謡に限定されるものではなく、歌謡のコードと言えるほどの限定性は見いだせない。このことは、図像のみから歌謡を特定することの限界を示しており、歌謡図像の特定には詞書や画中詞の分析と、類似表現の集積が欠かせない。今回は代表的な絵巻物の分析にとどまったが、今後、異本や室町草紙を含めて、確実な歌謡画像の事例を増やすようつとめたい。また、今回は成立時期による分類を行わなかった。この点も課題である。

## 注

1. 新聞進一『歌謡史の研究 その一 今様考』187-194 頁、至文堂、1947。なお、馬場光子全訳注『梁塵秘抄口伝集』46 頁（講談社学術文庫、2010）では、箏・琴・笛の後に謡う例はあっても、これらに合わせて唱歌した例は見られないとする。
2. 日本歌謡学会編『歌謡の時空』下、和泉書院、2004。
3. 『国語と国文学』81-5、2004。
4. 馬場光子「文机談」（『今様のこころとことば』三弥井書店、1987（新稿））。
5. 『今様の時代』東京大学出版会、2006。
6. 『国語国文研究』81、1988。

7. 『文化女子大学室蘭短期大学研究紀要』17, 1994。
8. 『梁塵秘抄とその周縁』三省堂, 2001 (初出1999)。
9. 馬場注1 前掲書, 46 頁。
10. 和泉書院, 2001。
11. 菅野注3 前掲論文。
12. 錦仁「和歌の思想」(院政期文化研究会編『院政期文化論集第一巻 権力と文化』森話社, 2001)。
13. 青柳隆志「朗詠と披講について」(日本文化財団編『和歌を歌う』笠間書院, 2005)。
14. 新聞注1 前掲書, 189-190 頁。
15. なお, 勝俣隆「中世小説に於ける挿絵と本文の関係について」(『長崎大学教育学部人文科学研究報告』57, 1998) は当該図像を, 逸翁美術館蔵『大江山絵詞』上巻第六段と『同』下巻第二段の合成とするが, 構図からも鬼の舞姿からも到底従い難い。
16. 沖本幸子「物云舞の成立をめぐる」(注5 前掲書, 初出2003)。
17. 伊東祐子『藤の衣物語絵巻(遊女物語絵巻) 影印・翻刻・研究』笠間書院, 1996。
18. 曹源寺本『餓鬼草紙』第二段第五紙で, 建物の入り口付近に容器を持って立つ僧が, 口から気体のような線を出しているのは, 読経か念仏の描写と思われる。だからこそ女性は容器の中に喜捨を入れているのであろう。
19. 『春日権現験記絵』巻第十三第二段第四紙「ある有験の僧を請て護身などせさせけるに家中の少女に神託あり」という場面でも, 験者が物付らしき女性の方を見て口を開ける。手は数珠を爪繰っている。
20. 永仁3 (1295) 年の設定であるが, 沖本幸子「滝口と芸能」(注5 前掲書, 初出2005) によれば, 実際の成立は室町時代に下るという。
21. 『玄奘三蔵絵』巻六第六段二十六紙, 巻十第三段十一紙など。
22. 藤原良章「絵画史料と〈職人〉」(『中世の思惟とその社会』吉川弘文館, 1997 (初出1991))。
23. 例えば『直幹申文絵詞』第四段二十紙, 『平治物語絵巻』三条殿夜討巻第四紙など。
24. 沖本幸子「衆徒の舞」(『藝能史研究』181, 2008)。ほか沖本注5 前掲書も参照。
25. 例えば『年中行事絵巻』巻第九第十紙, 巻第九第十五-十六紙, 巻第九第十八紙, 巻第十二第四十一-四十一紙, 巻第十三第十四-十五紙, 巻第十三第二十三-二十四紙, 別本巻第三第四紙, 『鳥獣人物戯画』丁巻第八紙, 『大江山絵詞』下巻第二段など。
26. 沖本注5 前掲書。